

Michael Scholz-Hänsel (Leipzig)

**Stereotypen als 'Motoren'
im interkulturellen Austausch?
Vom Siegeszug des Kannibalismus
und der Notwendigkeit romantischer Bilder**

I

Bis heute wird darum gestritten, ob die brasilianischen Indianer beim Eintreffen der europäischen Eroberer Formen des Kannibalismus praktizierten und wenn ja, mit welcher Intention: aus Hunger, um ihre Nachbarn abzuschrecken oder im Kontext ritueller Praktiken. Einer der wichtigsten Zeitzeugen war der Deutsche Hans Staden, der sich angeblich 1554 in der Gewalt der Tupinamba befand und darüber einen ungewöhnlich differenzierten Bericht verfaßte, den erst seine Exegeten auf die Tatsache reduzierten, daß er fast ein Opfer von Anthropophagen geworden wäre. In etwa seit dieser Zeit konkurrierten auch zwei unterschiedliche Stereotypen um die Gunst des europäischen Publikums: das Klischee vom edlen Wilden, der einem degenerierten Europa als Modell einer Erneuerung dienen konnte, und sein Gegenpol, das Stereotyp vom gewalttätigen kannibalistischen Ureinwohner, den es nach europäischen Vorstellungen zu zivilisieren galt.

Als in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts das Kannibalismus-Thema im Kreis der Pariser Surrealisten kursierte, war auch ein Paar aus Brasilien zugegen, das darin schnell eine Möglichkeit erkannte, sich selbst eine unverwechselbare Identität zu geben. Der modernistische Dichter Oswald de

Eliana de Simone / Henry Thorau (Hrsg.):
*Kulturelle Identität im Zeitalter der Mobilität:
zum portugiesischsprachigen Theater der Gegenwart
und zur Präsenz zeitgenössischer brasilianischer und portugiesischer Kunst
in Deutschland,*
Frankfurt am Main: TFM, 2000, ISBN 3-925203-77-X, S. 295-307

Andrade und die Malerin Tarsila do Amaral propagierten den angeblichen Kannibalismus der brasilianischen Indianer, auch in Anknüpfung an Staden, nun als Metapher für ihr persönliches Ziel: die Einverleibung der Pariser Avantgarde, um zu einem eigenen, brasilianischen Weg in die Moderne zu gelangen.

Seitdem hat der Kannibalismus-Diskurs ungeahnte Höhen erreicht. In bewußtem Bezug auf das Programm von Andrades Zeitschrift *Revista de Antropofagia* lautete 1998 nicht nur das Motto der 24. Kunstbiennale von São Paulo: «Nur die Anthropophagie vereint uns», sondern auch eine Tagung im Berliner Haus der Kulturen der Welt zur «Kulturaneignung heute» thematisierte die Kannibalismus-Metapher neben Recycling, Hybridisierung und Translatio als einen Schlüsselbegriff für den interkulturellen Austausch. Nach Ansicht des wissenschaftlichen Organisators, Carlos Rincón, haben diese Termini gemeinsam, daß sie Kategorien wie Original und Kopie, Reinheit, Authentizität und Ursprung in Frage stellen und demgegenüber das kreative Moment von Zitat, Übersetzung und Nachahmung betonen. Entsprechend versteht er die Vorstellung von der Verspeisung des Fremden auch nicht mehr im Sinne Andrades als Weg zur Bewahrung oder Schöpfung kultureller Authentizität, sondern ganz im Gegenteil als Modell für einen Kulturaustausch zwischen Zentrum und Peripherie, der genau diese Vorstellungen liquidiert.

Im folgenden frage ich nach der Bedeutung kultureller Identität im Zeitalter der Mobilität. Dazu möchte ich Werke zweier Künstler einander gegenüberstellen, die noch einmal die antagonistischen Bilder der Ureinwohner des südamerikanischen Regenwaldes zu einem ästhetischen Thema gemacht haben. Einer entstammt einem westlich-europäischen Kontext, der andere einem westlich-lateinamerikanischen und lebt und arbeitet zur Zeit in Köln. Doch wichtiger noch ist, daß ihre Arbeiten zu unterschiedlichen Zeiten entstanden. Der Deutsche Lothar Baumgarten (geb. 1944) griff die Frage bereits 1968 auf und war 1978/1979 achtzehn Monate lang bei den Yanomami

am oberen Orinoco, das Œuvre des Brasilianers Luiz Pizarro (geb. 1958) dagegen ist in den neunziger Jahren beheimatet.

In Anknüpfung an die Berliner Tagung verstehe auch ich Postulate kultureller Identität in einer globalen Welt als artifizielle Konstrukte. Doch anders als dort geschehen, möchte ich sie trotzdem verteidigen, indem ich sie als Möglichkeit insbesondere von Ländern an der «Peripherie» oder jenseits der Grenzen der westlichen Welt interpretiere, ihre Themen in einen internationalen Diskurs einzubringen. Gerade in ihrer extremen Form, dem Stereotyp, vermögen sie unser Interesse und, mehr noch, unsere Anteilnahme zu wecken. Als Beispiel für diese These dient mir eine Kataloggestaltung aus dem Jahre 1984 von Lothar Baumgarten, die nach seinem Aufenthalt bei den Yanomami 1978/1979 unter Einsatz eigener Photos entstand. Das gewählte Werk von Luiz Pizarro dagegen, 1996, also zwölf Jahre später geschaffen, steht hier für einen Künstler, der allen Anspruch auf kulturelle Authentizität überwunden zu haben scheint. Argumentiert Baumgarten mit einem konkreten Beispiel, den Yanomami, wobei uns die Einblicke in deren alltägliches Leben wegen ihrer Fremdheit irritieren, so bedient sich Pizarro zirkulierender Diskurse, eben auch desjenigen über den Kannibalismus, und kristallisiert sie in einem ästhetischen Objekt, das schon wegen seiner englischen Stichworte überall leicht verstanden werden kann.

II

Baumgartens Auseinandersetzung mit den Indianerstereotypen hat eine wichtige Zäsur: seinen Aufenthalt bei den Yanomami. Bis 1978 hatte er in Europa kursierende Vorstellungen thematisiert, wie sie von vielen Generationen von Forschern, Reisenden, Ethnographen und Künstlern gesammelt worden waren, und sie mit ebenfalls erfundenen Gegenbildern konfrontiert. So schrieb er zum Beispiel in der Arbeit «Amazonas-Kosmos» von 1971 auf das wie ein Urwald inszenierte Photo eines Grünkohls die Namen verschiedener Indianer-

stämme und versteckte unter ihnen auch das Wort Tupamaro, den Begriff für die lateinamerikanische Stadtguerrilla (Abbildung in Owens 1986: 128). Seit 1980 basieren seine Arbeiten dann ganz wesentlich auf seinen Archiven von Mythen, Photographien, Tonkassetten, Filmen und Zeichnungen, die er während seines Aufenthaltes bei den Indianern sammelte.

In unserem Zusammenhang, der Frage nach der Bedeutung kultureller Identität im Kontext der ästhetischen Auseinandersetzung mit den Indianerstereotypen, scheint mir besonders Baumgartens Beitrag für die Biennale in Venedig 1984 von Interesse. Die Ausgangsidee des Künstlers bestand darin, die topographische Struktur von Amazonien in die Lagune von Venedig abzusenken, um so daran zu erinnern, daß Amerigo Vespucci, der Namensgeber Amerikas, aus Italien kam und daß das Land Venezuela, wo die Yanomami leben, seine Bezeichnung der angeblichen Ähnlichkeit mit Venedig verdankt. Zu diesem Zweck wurden Marmorplatten in den vorhandenen Steinfußboden eingefügt, die zwei Botschaften enthielten. Zum einen addierten sich Buchstaben zu den Worten «America» und den Namen der Flüsse «Amazonas, Tapajos, Xingu, Purus, Orinoco, Vaupes, Tocantins». Zum anderen bildeten farbige Bodenintarsien indianische Figuren nach, die für den Jaguar, die Schildkröte, den Kaiman und den Adler standen.

Kataloge liefern für Baumgarten oft die Möglichkeit, das in einer Installation entwickelte Thema noch einmal in einer vom Medium bedingten, abgewandelten Sprache zu variieren; so auch hier. Der Katalog der Biennale in Venedig von 1984 ist das Objekt der folgenden Werkanalyse. Bei der einleitenden Beschreibung des gesamten Bandes beschränke ich mich auf die wichtigsten Angaben, da mich vor allem eine Doppelseite interessiert, die das Kannibalismus-Klischee tangiert. Auf dem Titelbild des Kataloges sind in Großbuchstaben untereinander die erwähnten Flüsse aufgeführt; zwei zusätzliche Zeilen zeigen den farblich abgesetzten Begriff «Venezia» und «LB», was hier für Lothar Baumgarten steht. Die innere Struktur orientiert sich an den vier genannten Tieren, denen hier einzelne Kapitel

zugeordnet sind. Zunächst gibt es immer einen einseitigen Text, wahrscheinlich eine Art indianisches Märchen, in dem das entsprechende Wesen eine Hauptrolle spielt, dann kommt eine Seite mit seinem Namen und der entsprechenden Figur. Darauf folgen mehrere Seiten mit Photos aus dem Regenwald, die sowohl kurze narrative Titel in der Indianersprache wie auch deren deutsche Übersetzungen aufweisen. Das erste und das letzte Kapitel sind dem Jaguar beziehungsweise der *tortuga* (Schildkröte) gewidmet. Die mittleren zwei Kapitel weisen eine Besonderheit auf. In ihnen konfrontiert Baumgarten eigene Photos der Indianer und ihrer Lebensumwelt mit historischen Darstellungen, die gewisse motivische Parallelen zu ihnen aufweisen. Im Kapitel «Arpía» (Adler) sind dies Druckgraphiken des 16. und 17. Jahrhunderts; im Kapitel «Caimán» zitiert er zwei berühmte Bilder des Kolonialmalers Albert Eckhout von 1641-1643, einmal ein vollständiges Gemälde und zweimal Ausschnitte. Am Ende des Kataloges finden sich unter der Überschrift «Anmerkungen» kurze Erläuterungen zu den Photos und Quellenangaben für die Vergleichsabbildungen.

Als ein Beispiel möchte ich den Dialog der Bilder auf den Seiten 13-14 etwas genauer kommentieren. Sowohl das Photo wie auch die Druckgraphik zeigen bewaffnete und mit Federn (bzw. Flaum) geschmückte Indianer vor einer einfachen Architektur. Der um 1505 datierte anonyme Holzschnitt mit dem Titel «Volck und insel die gefunden ist durch den cristenlichen künig zu Portigal oder von seinen underthonen» gilt als die älteste Darstellung einer Indianergruppe, die nicht nur in die Neue Welt mitgebrachte Stereotypen, sondern dort tatsächlich gemachte Erfahrungen reflektiert. Zu den für eine europäische Perspektive damals ungewöhnlichen Motiven zählen die Federn, die in die Haut eingelassenen Schmuckstücke und die von der Frau im Vordergrund links gehaltene Maispflanze, vor allem aber natürlich die Verweise auf kannibalistische Praktiken, wie sie in den aufgehängten Körperteilen und dem Verzehr eines menschlichen Armes eindeutig angesprochen sind.

Craig Owens hat 1986 in einem grundlegenden Artikel, der das Werk von Baumgarten vor dem Hintergrund verschiedener theoretischer Ansätze zum Diskurs über die anderen diskutiert, auf die Bedeutung von dessen Texten hingewiesen. Dieser Beitrag wurde dann im Katalog der Guggenheim-Ausstellung von 1993 noch einmal abgedruckt. Der Künstler wolle in einem Kampf um das Wort vor allem durch Verwendung von Eigennamen aus der Indianersprache diesen ihre kulturelle Identität zurückgeben. Auch benutze er in unserem Beispiel ganz bewußt narrative Titel, um die ethnographische Tendenz zu konterkarieren, den anderen Subjektivität und Geschichte abzusprechen.

Texte spielen ebenfalls eine, wenn auch gänzlich andere, Rolle in der Arbeit von Luiz Pizarro. In der 1996 datierten Arbeit «City Spank» hat er Fragmente aus sadomasochistischen Kontaktanzeigen in US-amerikanischen Publikationen mit Graphiken von Theodor de Bry verknüpft, der im 16. Jahrhundert die erfolgreichste Illustrationsfolge zu dem Reisebericht von Staden publiziert hatte. Unter den zitierten seitenverkehrt gegebenen Kupferstichen finden sich auch zwei der bekanntesten Kannibalismusszenen, die Frauen bei der Zubereitung des Mahles und einen Rost mit Leichenteilen zeigen. Könnte die Präsentation von sechs Darstellungen in drei vertikalen Achsen mit jeweils zwei Bildern an Zeitungskolumnen orientiert sein, so klingt in dem hölzernen Bildträger eher Archaisches an. Nach Auskunft eines Katalogtextes sieht der Künstler die Parallele zwischen kannibalistischen Ritualen und der Ritualisierung sadomasochistischer Beziehungen im Spiel mit den Grenzen: auf der einen Seite Annäherung (Assimilation) und auf der anderen das entgegengesetzte Bedürfnis nach Distanz. Ein ironisches Element kommt in die Arbeiten, indem die Graphiken die metaphorischen Texte in exzessiver Form konkretisieren. So erscheint beispielsweise der Titel «Professioneller Schlageservice» in Kombination mit einem gefesselten und für ein kannibalistisches Mahl verstümmelten Männerkörper. Auch für das ein Jahr später datierte Werk «Experience the World» existiert eine Vorlage des Niederländers. Natürlich verweist

Pizarro durch das Zitat der Graphiken von de Bry zu Staden auch auf seine eigene kulturelle Herkunft. Wäre dies nicht gewollt gewesen, so hätten ihm aus dem Mittelalter zahlreiche andere Darstellungen von Anthropophagie zur Verfügung gestanden. Doch interessiert er sich anders als Baumgarten nicht wirklich für die historische Genese und die Folgen des Indianerstereotyps.

Sowohl Baumgarten als auch Pizarro wollen in ihrer Kunst Botschaften übermitteln. Beiden geht es um den Konflikt, der aus der Begegnung der Kulturen resultiert. Ihr Medium ist das der Bildmontage, wie sie vor allem von John Heartfield zu einem Instrument kritischer Reflexion entwickelt wurde. Gemeinsam ist ihnen auch das Wechselspiel von Text und Bild. Wie die Bilder stammen auch die Texte aus fremden Zusammenhängen und erhalten nun durch ihre veränderten Kontexte neue Bedeutungen; bei Baumgarten handelt es sich um Sätze aus der Alltagskultur der Indianer, bei Pizarro um Phrasen aus dem Jargon von Sexmagazinen.

Werden wir noch konkreter, so geht es Baumgarten in dem angesprochenen Beispiel, der Katalogseite mit der Gegenüberstellung von Photo und Druckgraphik, um die Dekonstruktion von Indianerstereotypen, darunter auch der vom Kannibalismus. Dabei suggeriert sein eigenes Photo aber wieder ein anderes Stereotyp. Zwar vermeidet Baumgarten ganz bewußt die ethnographische Perspektive des 19. Jahrhunderts, bei der das Fremde mit Vorliebe in großen Panoramabildern eingefangen wird, auf denen die Eingeborenen keine oder nur eine kleine Rolle spielen. Doch wenn er uns dann stattdessen immer wieder das symbiotische Verhältnis von Indianern und Natur vor Augen führt, so entsteht fast zwangsweise das Klischee vom edlen Wilden, dem die Europäer im 16. Jahrhundert ihre eigenen Normen aufzwingen.

Auf neue Probleme, die sich Baumgarten mit der Verwendung von Photos nach 1980 stellten, hat denn auch bereits Owens aufmerksam gemacht. Für ihn ist schon der Einsatz des Photoapparates mit Blick auf einen Betrachter untrennbar mit

dem kolonialistischen Auge des Europäers verbunden. So habe der Künstler in der Folgezeit viel Energie aufwenden müssen, um durch besondere Präsentationsformen seines Archivmaterials sich vom Vorwurf des Exotismus und der Ethnographie freizuhalten. Baumgarten teilt uns nicht seine aus der Distanz gewonnenen Beobachtungen mit, sondern er inszeniert für uns eine kulturelle Identität, an der er sogar selbst teilzuhaben vorgibt. Nicht nur aus der Perspektive der Diskussion um die hybriden Kulturen ist dies eine recht romantische Position. Romantisch ist sie auch deshalb, weil andere Veröffentlichungen über die Yanomami gerade mit Blick auf ihr Geschlechterverhalten Dinge zu berichten wissen, die sie uns weniger sympathisch erscheinen lassen.

Wesentlich distanzierter präsentiert sich Pizarro. Ganz im Sinne der neuen Parameter sieht er sich nicht als Brasilianer, sondern als interkultureller Nomade. Mit dem Kannibalisismus-Motiv verweist er auf seine brasilianische Herkunft, mit dem Textzitat zeigt er sich als Kenner der US-amerikanischen Szene. Auch er dekonstruiert die Indianerstereotypen, doch nicht durch ein romantisches Gegenbild, sondern durch eine ironische Überzeichnung. Wichtiger als der Blick auf die bedrohte Identität der Indianer ist ihm die Aktualisierung ihrer frühen Darstellungen. Wer wollte bei den ausgewählten Text- und Bildfragmenten sagen, so scheint er zu fragen, wer die Primitiven und wer die Zivilisierten sind?

Wie ist nun die Wirkung beider Arbeiten auf den Betrachter und wie sind sie kunsthistorisch einzuordnen? In Baumgartens *Œuvre* kann ich zwei Verdienste ausmachen. Der erste ist meines Wissens unbestritten. Der Künstler hat zu einem frühen Zeitpunkt Mechanismen kultureller Unterdrückung in ästhetischen Arbeiten deutlich gemacht. Der zweite Punkt könnte Kritik hervorrufen: Nach meiner Ansicht sind nämlich seine Werke durch eine solide historische, kunsthistorische und ethnologische Vorarbeit nicht nur ästhetisch gelungen, sondern auch geeignet, uns in einem weiteren Sinne an das Indianer-Thema heranzuführen. Baumgartens Konfrontationen

machen neugierig, und seine romantischen Bilder fordern durch ihren utopischen Gehalt zum Widerspruch, zunächst aber zu eigenen Nachforschungen heraus.

Bei Pizarro dagegen scheint schon alles gesagt. Der Betrachter wird sich vorrangig an die Informationen des englischen Textes halten; die Bilder bringen nur eine ironische Brechung und reizen nicht zu weiteren historischen Erkundungen. Bezeichnenderweise verwendet der Künstler, obwohl er doch sozusagen an der Quelle sitzt, auch genau die Graphiken, die sich derzeit überall abgebildet finden, wenn das Modethema Kannibalismus zur Disposition steht, ob sie nun in den jeweiligen Kontext passen oder nicht.

Nur ein oberflächlicher Betrachter wird die Arbeiten von Baumgarten mit den jüngeren exotistischen Ausflügen von Miquel Barceló nach Afrika gleichsetzen. Seine Herangehensweise an das Indianer-Thema verrät einen hohen Grad an gedanklicher Reflexion nicht nur des europäischen Blickes, sondern auch mythischer Bilder in der kritischen Tradition von Marcel Broodthaers und Joseph Beuys. Doch liegt die eigentliche Kraft seiner Arbeit doch in dem Postulat einer kulturellen Identität, die zu benennen und zu schützen er sich offensichtlich zu einem persönlichen Anliegen gemacht hat. Müssen wir bei dem augenblicklichen Diskussionsstand also die Position von Baumgarten etwa im Vergleich zu Pizarro als antiquiert ansehen?

Pizarro gelingt es ganz offensichtlich, gleich mehrere aktuelle Themen in ein Werk zu gießen. Da ist zum einen die Verknüpfung von Kannibalismus und Sexualität, die schon in den frühen Amerikaberichten angelegt war und dann vor allem im Kreis der Surrealisten hohe Wogen schlug. Ich erinnere nur an die entsprechenden Szenen in Luis Buñuels Film «L'age d'Or». Doch es gibt noch viele weitere Aspekte. Neben dem bereits erwähnten Gegensatz von primitiv und zivilisiert klingt auch noch der von Zentrum und Peripherie an; wird hier nicht auch die bis heute virulente Frage aufgeworfen, wer sich wen einverleibt, die USA Lateinamerika oder Lateinamerika die

USA? Aber was leistet Pizarro mit Blick auf unsere Ignoranz und unsere kulturelle Mißachtung gegenüber den von ihm ja auch zitierten Indianern?

III

Nach den letzten Ergebnissen der postmodernen Kulturdebatte gibt es nichts Authentisches mehr, alle vermeintlich ursprünglichen Äußerungen sind längst durch interkulturelle Einflüsse «verschmutzt». Kulturen sind grundsätzlich hybride, so jedenfalls behaupten es Protagonisten und Protagonistinnen der angloamerikanischen Theorie, die jüngst mit einem neuen Sammelband gleichen Titels an die Öffentlichkeit traten.

Wie aber bringe ich diese Überlegungen in Einklang mit zwei anderen Schlüsselbegriffen der jüngeren Kulturdiskussion: «Exklusion» und «Inklusion»? Respekt für den anderen werde ich nur dort erreichen, wo ich Interesse für dessen Kultur zu wecken verstehe. Was aber taugt besser zum Einstieg in eine fremde Welt, als ein Stereotyp kultureller Identität? Andrade und Amaral haben Aufmerksamkeit für die Kunst ihres Landes erlangt, indem sie ein altes Klischee aus der frühen Kolonialgeschichte Brasiliens in ironischer Wendung wiederbelebt haben, das der gewalttätigen kannibalistischen Indianer. Auch die Arbeiten Baumgartens, die genau das Gegenteil propagieren, das Ideal vom edlen Wilden, lassen die Bewohner des südamerikanischen Regenwaldes erstmals als Partner, nicht mehr nur als Studienobjekte erscheinen.

So haben Postulate kultureller Identität auch zu Zeiten der Mobilität eine gewisse Bedeutung bewahrt. In der nunmehr einzig möglichen Form von Stereotypen sind sie gerade für Länder der «Peripherie» nichts Schlechtes, um in der globalen Welt Aufmerksamkeit zu erheischen. Gäbe es nicht die Mythen um die Incas in Peru, den Tango in Argentinien, die Tupamaros in Uruguay und eben auch die Indianer in Brasilien und Venezuela, wir würden uns noch weniger mit Südamerika beschäftigen. Allerdings besteht unsere Aufgabe als Kulturwis-

senschaftler darin, die Interessierten immer neu vor der Verwechslung von Stereotyp und Wirklichkeit zu warnen. Denn so nützlich einfache Bilder für unser Zurechtkommen in der Welt und die Kanalisation von Interessenströmen sind, so gefährlich können sie unter falschem Vorzeichen für die anderen werden.

Owens beendet seinen Beitrag zu Baumgarten mit der Aufforderung, einmal die eigenen Nachforschungen zu stoppen und darauf zu hören, was die Indianer vielleicht selbst zu sagen hätten. Seitdem haben sich sowohl Theoretiker wie auch Künstler von der «Peripherie» und auch von jenseits der westlichen Welt verstärkt zu Wort gemeldet. Doch leider ist es eine kleine Zahl geblieben, sind es immer dieselben Stimmen und Themen, die bei uns rezipiert werden.

Dagegen erscheinen mir Baumgartens Feldforschungen im Regenwald auch heute noch revolutionär, weil er das Thema wirklich bis in ungewöhnliche Tiefen ausgelotet hat. Bei ihm begegnen wir der ganzen Fülle des Lebens und der Kultur der Indianer und erhalten zudem reichlich Anregungen für interkulturelle Grenzgänge, die doch zugleich wichtige Schwellen respektieren. So könnte fast der Eindruck entstehen, als ob sich über die Jahrhunderte hinweg Staden und Baumgarten die Hand reichen. Die Beobachtungen des Hessen aus dem 16. Jahrhundert sind allzuschnell auf das Kannibalismusthema reduziert worden, und erst Baumgarten hat das bis zur Unkenntlichkeit verknappte Bild der Indianer für einen Teil der westeuropäischen und nordamerikanischen Öffentlichkeit durch einen romantischen — warum auch nicht! — Gegenentwurf zurechtgerückt. Baumgarten kennt natürlich das Werk von Staden, und er hat ihn zumindest einmal, in einer Installation für Caracas, auch namentlich erwähnt. Ob ihm allerdings bekannt ist, daß Stadens Bericht heute auch deshalb als echt gilt, weil er mehrfach Begriffe der Indianer verwendet, weiß ich nicht. Jedenfalls ist dies eine schöne Parallele zu der erneuerten Bedeutung, die Baumgarten bestimmten Eigennamen in der Sprache der Eingeborenen zu geben gesucht hat.

Durs Grünbein urteilte kürzlich über den Wunsch, ein europäisches Kino gegen den US-amerikanischen Markt zu verteidigen: «Das Nationale aber, das Heimische sind keine ästhetischen Kategorien, allenfalls Sehnsüchte, Triebkräfte zweifelhafter Natur. Kulturelle Identität ist die Neurose milderer Künstler.» Nun, ich würde darauf antworten, daß man die positive Wirkung dieser Triebkräfte nicht unterschätzen sollte. Auch scheinen mir wirklich innovative Ansätze öfter in Auseinandersetzung mit einem bestimmten Ort und dessen Tradition als auf der permanenten Reise entstanden zu sein. Bei Ernst Bloch jedenfalls, einem noch zum Nomadentum Gezwungenen, war die Vorstellung von Utopie nicht zu Unrecht mit einem starken Heimatbegriff verbunden.

Literaturverzeichnis

- Baumgarten, Lothar (1984): *Señores Naturales*, Venedig: La Biennale di Venezia (Ausstellungskatalog).
- Baumgarten, Lothar (1985): *Tierra de los perros mudos*, Amsterdam; Utrecht: Stedelijk Museum (Ausstellungskatalog).
- Baumgarten, Lothar (1993): *America*, New York: Solomon R. Guggenheim Museum (Ausstellungskatalog).
- XXIV Bienal de São Paulo: *arte contemporânea brasileira: um e/entre outro/s* (1998), ohne Herausgeberangabe, São Paulo: A Fundação (Ausstellungskatalog).
- XXIV Bienal de São Paulo: *roteiros* (1998), ohne Herausgeberangabe, Bd. 2, São Paulo: A Fundação (Ausstellungskatalog).
- Der brasilianische Blick* (1998), ohne Herausgeberangabe, Berlin: Haus der Kulturen der Welt (Ausstellungskatalog).
- Bronsen, Elisabeth / Marius, Benjamin / Steffen, Therese (Hrsg.) (1997): *Hybride Kulturen; Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, Tübingen.
- Grünbein, Durs (1999): «Brief über den Kriegsfilm», in: *Der Spiegel* 9, S. 198-201.

- Johnson, Ken (1988): «Orinoco Defense», in: *Art in America* 76 (Oktober), S. 184-191.
- Moto migratorio: zeitgenössische Kunst aus Brasilien: Canale / Flemming / Pizarro* (1999), Ludwigshafen: Theater im Pfalzbau; Heidelberg: Scharpf-Galerie des Wilhelm-Hack Museums (Ausstellungskatalog).
- Owens, Craig (1986): «Improper Names», in: *Art in America* 74 (Oktober), S. 126-135 und S. 187.
- Rincón, Carlos (1998): «Kulturaneignung heute: Recycling, Kannibalismus, Hybridisierung, Translatio» (Manuskript des Einleitungsvortrages zu der gleichnamigen Tagung im Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 26. - 27. Juni).
- Scholz-Hänsel, Michael (1998): «Kultureller Kannibalismus zwischen Wissenschaft und Medienereignis: Reisebilder aus Amerika», in: *Frauenkunstwissenschaft* 26 (November), S. 21-34 (mit weiteren Literaturhinweisen).
- Schumann, Peter B. (1998): «Die Müdigkeit der Menschenfresser: das Fremde in Eigenes verwandeln: Was die 24. Kunstbiennale von São Paulo bietet», in: *Frankfurter Rundschau*, 4. November.
- Schwartz, Jorge (1999): «Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral: Las miradas de Tarsiwald», in: Wetzlauff-Eggebert, Harald (Hrsg.) (1999): *Naciendo el hombre nuevo ...: fundir literatura, artes y vida como práctica de las vanguardias en el Mundo Ibérico*, Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, S. 277-297.
- Simone, Eliana de (1998): «Moto migratório: quatro artistas brasileiros na alemanha», São Paulo: Museu de Arte Contemporanea da Universidade de São Paulo (Faltblatt).